Foucault, Alphonse Gabriel
Le rythme du chant gregorien d'apres Gui d'Arezzo

M[GR] FOUCAULT
Évêque de Saint-Dié

e *Rythme* *du* *Chant Grégorien*

D'après GUI D'AREZZO

Tirage à part de *La Tribune de Saint-Gervais*

PARIS
LIBRAIRIE CH. POUSSIELGUE
15, Rue Cassette, 15

1903

Le Rythme

du

Chant Grégorien

Mgr FOUCAULT
Évêque de Saint-Dié

Le Rythme du Chant Grégorien

D'après GUI D'AREZZO

Tirage à part de *La Tribune de Saint-Gervais*

PARIS
LIBRAIRIE CH. POUSSIELGUE
15, Rue Cassette, 15

1903

QUELQUES MOTS D'INTRODUCTION

Pendant que la *Tribune de Saint-Gervais* accordait la plus gracieuse hospitalité aux trois articles que nous réunissons en brochure, la *Revue du Chant grégorien* de Grenoble me permettait non moins gracieusement d'engager une discussion sur, ou plutôt contre, le rythme oratoire.

Je n'ai pas eu le don de convertir mon vénérable et savant contradicteur. Cependant il a bien voulu, dans sa dernière réplique, m'honorer de la déclaration suivante : « Chaque fois que l'occasion s'en est pré-
« sentée... je me suis plu à reconnaître ce que les théories de Sa Gran-
« deur sur le rythme grégorien ont en elles-mêmes non seulement
« d'ingénieux (?) et de bien étudié, mais aussi de véritablement fondé à
« certains points de vue, et ce qu'elles présentent de réel intérêt pour
« l'art et pour la science. »

Je remercie Dom Pothier d'un témoignage aussi précieux ; mais ma reconnaissance serait plus entière s'il ne retirait presque aussitôt ce qu'il vient d'accorder, et s'il ne faisait « certaines réserves, principalement
« sur la question des avantages pratiques à recueillir de telles
« théories[1]. »

Je constate d'abord que Dom Pothier persiste à mettre sur le compte de l'évêque de Saint-Dié une théorie qui est bien celle de Gui d'Arezzo, et je regrette en second lieu qu'il n'ait pu apercevoir entre sa propre doctrine et celle par moi exposée qu'une simple divergence de points de vue et de terminologie[2].

I. Commençons par la terminologie.

Tous les musicologues auxquels se réfère Dom Pothier admettent une certaine ressemblance, ou, comme je l'ai dit, une certaine *assimilation*

1. *Revue du Chant grégorien*, nº de mars, p. 124.
2. Même Revue, p. 132.

entre la prosodie métrique et la prosodie rythmique. Celui que Dom Pothier appelle à son aide en dernier ressort [1], le vénérable Bède, fait cette déclaration expresse : *Videtur autem rythmus metris esse consimilis.*

En vain Dom Pothier se réclame-t-il de Littré pour m'objecter que la poésie métrique n'est pas la poésie tonique.

Cette différence, je l'admets avec Littré et avec tout le monde.

Mais il y a aussi une ressemblance.

C'est ce que Dom Pothier paraît ne pas admettre, quoique cela soit admis par tout le monde.

C'est là, croyons-nous, que gît son erreur.

De plus, la différence entre la rythmique métrique et la rythmique tonique n'est pas ce que croit Dom Pothier.

La prosodie métrique scande, nous dit-il, parce qu'elle évalue, tandis que la prosodie tonique ne scande pas, parce qu'elle n'évalue pas [2].

J'ai encore ici la bonne fortune de pouvoir m'autoriser des expressions mêmes d'Hucbald. Entre autres conditions pour bien chanter, il enseigne qu'il faut régler la voix, non pas d'après la loi du *phrasé*, mais d'après celle du *scandé : infrà scandendi legem*, *vocem continere*. En d'autres termes, pour bien chanter, il faut bien scander. Ne doit-on pas en conclure que dans la poésie tonique, de laquelle relève la prosodie guidonienne, on scande tout aussi réellement que dans la poésie métrique, quoique différemment ?

La terminologie que j'emploie, en parlant de tétramètres, etc., n'est donc pas neuve et surtout n'est pas de mon invention. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir un auteur traitant de la poésie tonique du IVe au XIIIe siècle, de saint Augustin à saint Thomas d'Aquin. Le *rythmus* du premier : *Ad perennis vitæ fontem*, et le *rythmus* du second : *Pange lingua gloriosi*, sont qualifiés de *tétramètres trochaïques catalectiques*, quoiqu'ils soient régis par l'accentuation, tout aussi bien que les vers de Prudence : *Da, puer, plectrum choreis*, écrits selon les règles de la prosodie gréco-romaine, sont qualifiés de *tétramètres trochaïques catalectiques.*

Donc, qu'il s'agisse de prosodie classique ou de prosodie tonique, les musicologues emploient la même terminologie. Il n'en reste pas moins entendu que pour la première les pieds comprennent plus ou moins de syllabes, tandis que pour la seconde, le nombre des temps est toujours égal au nombre des syllabes.

Des deux côtés, on scande, mais d'après un étalon différent.

Des deux côtés, on parle la même langue, mais avec un sens approprié à chaque prosodie.

1. Même Revue, p. 128.
2. Même Revue, p. 129.

Ma terminologie est donc pleinement justifiée par la logique et par l'histoire.

II. Dom Pothier prétend, en outre, qu'entre sa théorie et celle de Gui d'Arezzo il n'y a qu'une différence de point de vue.

Il y a plus que cela : il y a une différence de degré.

1° Le rythme grégorien, fondé sur l'accentuation, ne comporte que des mouvements binaires et ternaires.

C'est le premier degré.

Dom Pothier s'en tient là.

2° Les pieds binaires et ternaires se combinent entre eux d'après quatre lois ou relations expressément formulées par Gui d'Arezzo.

C'est le second degré.

Dom Pothier refuse de le franchir.

3° De cette quadruple combinaison résultent des membres mélodiques, des distinctions, auxquelles Gui d'Arezzo donne le nom de tétramètres, pentamètres, etc...

C'est le troisième degré.

Inutile de dire que Dom Pothier est encore moins disposé à s'avancer jusque-là.

Pourquoi ?

Dom Pothier reconnaît cependant que les quatre lois ou relations indiquées par Gui d'Arezzo peuvent être utiles « comme procédé de composition ». Je le crois bien, puisque le chapitre XV du *Micrologue* s'adresse précisément aux compositeurs : *ita qui cantum faciunt*, et qu'il a pour objet les règles à suivre pour écrire une mélodie correcte : *De commoda componenda modulatione*. Mais comment ne pas comprendre que les lois qui ont présidé à la composition sont par là même celles qui doivent présider à l'exécution ? L'exécutant ne doit-il pas s'appliquer à reproduire, et à reproduire fidèlement, ce qui a été conçu, écrit par le compositeur ?

La théorie est bonne, dit-on encore, mais la pratique vaut mieux : c'est l'*unum necessarium* [1].

Mais, encore une fois, comment établir et fixer la pratique, si elle ne repose pas sur la théorie ?

C'est de l'empirisme.

Je crois donc pouvoir maintenir que j'ai exactement compris et rendu la pensée, comme j'ai exactement exposé la doctrine de Gui d'Arezzo. J'estime ensuite que si le compositeur a établi sa mélodie d'après telles ou telles relations rythmiques, il est indispensable de reconnaître ces

1. Même Revue, p. 127.

relations pour arriver à une exécution fidèle et correcte, et que par conséquent ces diverses relations doivent être soigneusement notées *pour* l'exécutant, et religieusement observées *par* l'exécutant.

Je veux espérer que mes lecteurs souscriront à mes conclusions.

† A.-G. Foucault,
Evêque de Saint-Dié.

LA

RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

D'APRÈS GUI D'AREZZO [1]

Par S. G. Mgr FOUCAULT, Évêque de Saint-Dié

PREMIER ARTICLE

LES PIEDS MÉTRIQUES

Je me propose de répondre dans cette modeste étude à ces deux questions : 1° quelle est, d'après Gui d'Arezzo, la rythmique du chant grégorien ? 2° quelle est la parenté qui existe entre la rythmique grégorienne et la rythmique gréco-romaine.

I. — DOCTRINE RYTHMIQUE DE GUI D'AREZZO.

Quelques lignes de Gui d'Arezzo contiennent dans leur féconde simplicité toute la théorie du rythme musical appliqué au chant grégorien.

Citons d'abord le texte du Micrologue, chapitre XV, sur lequel je crois pouvoir établir ma thèse :

Summopere caveatur talis neumarum distributio, ut, quum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen, aut in numero vocum, aut in ratione tenorum, neumæ alterutrum conferantur atque respondeant, NUNC ÆQUÆ ÆQUIS, NUNC DUPLÆ VEL TRIPLÆ SIMPLICIBUS, *atque alias* COLLATIONE SESQUIALTERA VEL SESQUITERTIA.

Qu'on me permette avant tout de placer ici une observation importante : à savoir que ce texte est nettement didactique, qu'il s'adresse aux compositeurs et qu'il prétend leur assigner les règles à suivre pour l'harmonieuse coordination des neumes : *summopere caveatur talis*

(1) Extrait de la *Tribune de Saint-Gervais*, n° 12, décembre 1902.

neumarum distributio. Qu'il s'agisse de sons placés sur le même degré de l'échelle musicale ou sur des degrés différents : *quum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant,* qu'importe ? la règle sera la même, soit pour le nombre des sons, *in numero vocum*, soit pour leur rapport de durée, *aut in ratione tenorum*. Les neumes, en effet, ne doivent pas se succéder au hasard et sans rapport les uns avec les autres. Au contraire, il y a entre les neumes une relation intime, *neumæ alterutrum conferantur*, une correspondance étroite, *atque respondeant*, relation et correspondance dont le maître donne la formule en quelques mots.

Les neumes devront se répondre : *nunc æquæ æquis*, *nunc duplæ vel triplæ simplicibus, atque aliàs collatione sesquialtera vel sesquitertia.*

Certes il était difficile de définir d'une manière non seulement plus brève et plus précise, mais surtout plus mathématique, les divers rapports selon lesquels les sons d'une mélodie grégorienne doivent être concertés, combinés et liés.

Rappelons d'abord que tout pied musical, grégorien ou non, se compose essentiellement d'une thésis et d'une arsis, lesquelles ne comportent entre elles que deux relations : relation du simple au simple, c'est-à-dire 1 + 1, et relation du simple au double et *vice versa*, soit : 1 + 2 ou 2 + 1. Inutile d'insister sur un point incontesté. Je me borne à donner le schéma de ces deux relations.

Relation du simple au simple  ou 

Relation du simple au double et *vice versa :*

a) 1 + 2, ou  ou 

b) 2 + 1, ou  ou 

Evidemment ce n'est pas de ces relations élémentaires qu'il s'agit dans notre passage du Micrologue. Il ne s'agit pas de la constitution intérieure des pieds ou neumes, mais bien de la combinaison de ces pieds ou neumes entre eux : *neumarum distributio*. Or, quelles peuvent être les relations des neumes les uns avec les autres et quelles sont les règles qui président à leur combinaison ? Ces relations sont au nombre de quatre, d'après Gui d'Arezzo :

Relation d'égal à égal, soit 2 + 2 ;

Relation du simple au double, soit 2 + 4 ;

Relation sesquialtère, soit 2 + 3 ;

Relation sesquitierce, soit 3 + 4.

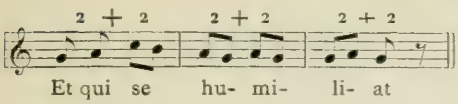
Il est facile de voir que, d'après ces quatre règles, le *numerus vocum* dans la thésis et l'arsis peut être de 2 ou 3 ou 4, d'où résulteront les combinaisons suivantes :

Thésis	Arsis	
2	2	Relation d'égal à égal.
2	3	Relation sesquialtère.
2	4	Relation du simple au double

Thésis	Arsis	
3	2	Relation sesquialtère.
3	3	Relation d'égal à égal.
3	4	Relation sesquitierce.
4	2	Relation du double au simple.
4	3	Relation sesquitierce.
4	4	Relation d'égal à égal.

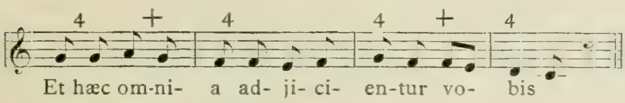
La rythmique grégorienne ne connait pas d'autres combinaisons. Il s'agit de voir si les compositeurs les ont employées et quel parti ils en ont tiré. Malgré l'extrême simplicité de cette théorie, les quelques exemples suivants en démontreront toute la richesse.

RYTHME ÉGAL BINAIRE



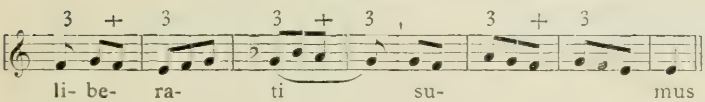
Ant. ad Magnificat. X[e] Dim. après la Pent.

ou cet autre exemple :



Ant. ad Magn. XIV[e] Dim. après la Pent.

RYTHME ÉGAL TERNAIRE

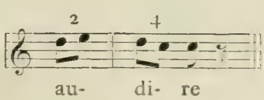


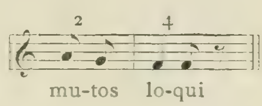
Int. du Jeudi Saint.

RYTHME A RELATION DU SIMPLE AU DOUBLE
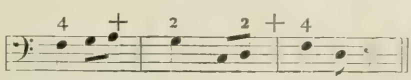
ET *vice versa.*

Dans l'antienne de Magnificat du XI[e] dimanche après la Pentecôte, nous lisons : *et surdos fecit audire et mutos loqui.* Le mot *audire* et les mots *mutos loqui* sont traités mélodiquement par le rythme du simple au double.

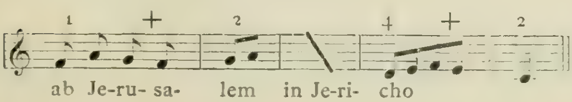




De même pour la vocalise suivante dans l'Alleluia de Noël :



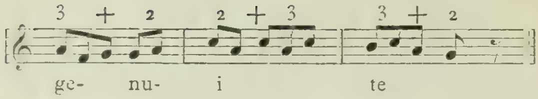
Encore un autre exemple :



XII[e] Dim. après la Pentecôte.

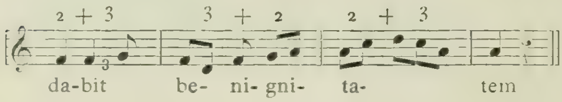
RYTHME A RELATION SESQUIALTÈRE

2 + 3 ou 3 + 2



Alleluia de la messe de minuit.

Autre exemple :

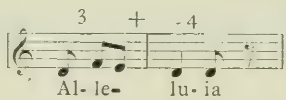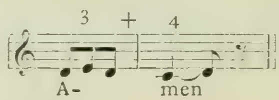


Communion, 1er Dim. de l'Avent.

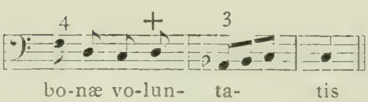
RYTHME A RELATION SESQUITIERCE
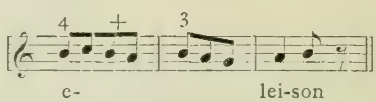
3 + 4 ou 4 + 3

J'en ai réuni plus de vingt exemples dans la petite plaquette que j'ai mise sous les yeux de mes auditeurs au congrès de Bruges (août 1902). On me permettra donc de ne reproduire ici que quatre exemples.

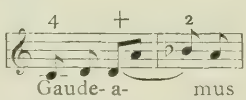




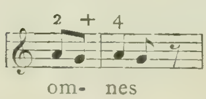




Après avoir fourni ces exemples isolés, que j'aurais pu multiplier à plaisir, il nous faut prendre, non plus des individualités, pour ainsi dire, mais des phrases suivies, des distinctions complètes, pour mieux vérifier l'enchaînement et la combinaison des rythmes d'après les règles énoncées par Gui d'Arezzo. Je détache trois passages de l'introït *Gaudeamus*.

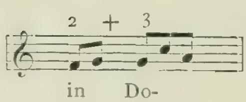


Relation du double au simple.



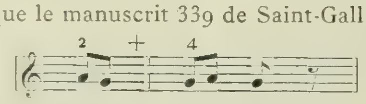
[1]

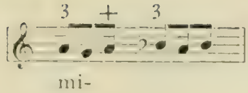
Relation du simple au double.



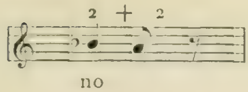
Relation sesquialtère.

1. J'allonge ici, parce que le manuscrit 339 de Saint-Gall nous donne :



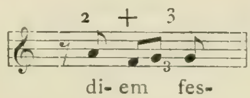


Rythme égal ternaire.

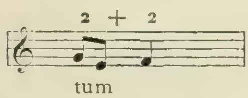


Rythme égal binaire.

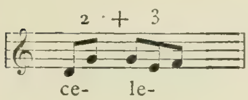
La phrase mélodique qui accompagne les mots *diem festum celebrantes*, dans les éditions bénédictines, est évidemment fautive autant qu'elle est peu rythmique. Nous la reproduisons ici telle qu'elle est donnée par certains auteurs, et telle qu'elle paraît bien sortir des neumes de Saint-Gall.



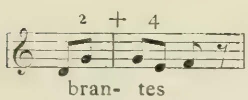
Relation sesquialtère.



Rythme égal binaire.

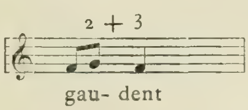


Relation sesquialtère.

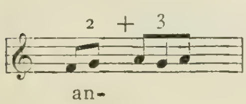


Relation du simple au double.

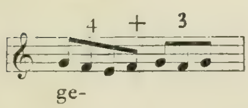
La phrase suivante *sub honore*, etc., a subi autant de transformations dans le rythme que dans le texte. Elle ne présente d'ailleurs ni intérêt, ni difficulté ; je la laisse de côté, et je prends la phrase finale de ce magnifique introït, dont l'original a été composé pour la fête de sainte Agathe :



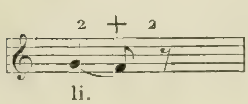
Rythme égal binaire.



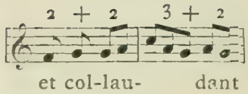
Rythme sesquialtère.



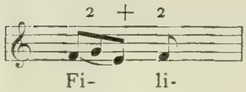
Rythme sesquitierce.



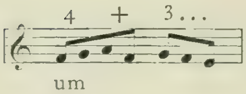
Rythme égal binaire.



Rythme égal binaire.
Rythme sesquialtère.

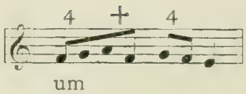


Rythme égal binaire.

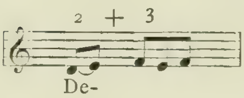


Rythme sesquitierce.

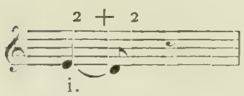
ou bien



Rythme égal binaire.



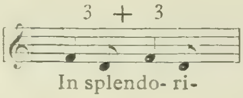
Rythme sesquialtère.



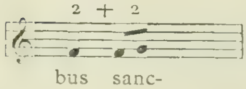
Rythme égal binaire.

Pour qu'on ne m'accuse pas d'avoir choisi mes exemples selon les besoins de ma cause, j'ai pris cet introït dans une revue étrangère de grande autorité. J'ai reproduit exactement, sauf deux variantes que j'ai soigneusement indiquées, la transcription telle qu'elle est donnée dans l'un des derniers numéros. Comme cette revue ne partage pas mes idées sur la métrique grégorienne, il m'a paru piquant d'emprunter mon exemple et de demander la justification de ma théorie à une transcription qui a été faite avec des préoccupations toutes différentes et des vues tout opposées. Mes lecteurs jugeront si j'y ai réussi.

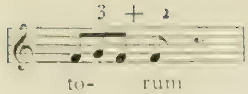
Je donne un second exemple qui m'a été indiqué bien fortuitement aussi par un ami du chant grégorien, dont j'ai eu le regret de ne pouvoir admettre ni la théorie ni la transcription. C'est la communion de la messe de minuit :



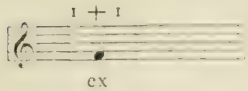
Rythme égal ternaire.
(*In* est une liquescence unissonnante produisant l'allongement.)



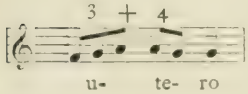
Rythme égal binaire.



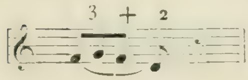
Relation sesquialtère.



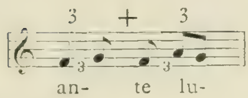
Rythme égal du simple au simple (anacrouse).



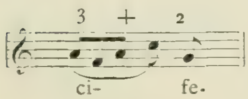
Relation sesquitierce.



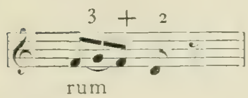
Relation sesquialtère.



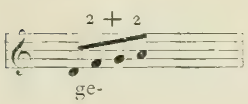
Rythme égal ternaire.



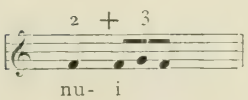
Relation sesquialtère.



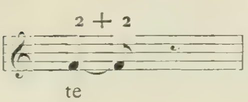
Relation sesquialtère.



Rythme égal binaire.



Relation sesquialtère.



Rythme égal binaire.

Je crois inutile d'apporter un plus grand nombre d'exemples. Je prie seulement mes lecteurs de remarquer que mes exemples ont tous été empruntés à des textes en prose. Si, en effet, j'avais recouru à des textes poétiques, on n'aurait pas manqué de m'objecter (comme on l'a déjà fait) que la métrique du texte justifie et explique la métrique de la mélodie. Quoique cette objection n'en soit pas une, parce que la rythmique de la mélodie grégorienne est indépendante de la rythmique du texte, souvent même jusque dans les chants syllabiques, j'ai préféré choisir des exemples qui ne pussent être sujets à discussion sous ce rapport.

Au point où nous sommes arrivés, une première constatation semble s'imposer : c'est la corrélation exacte et indéniable entre la théorie

exposée par Gui d'Arezzo et la pratique suivie par les compositeurs grégoriens. De plus, les compositeurs dont les œuvres sont consignées dans la *Paléographie*, notamment dans le manuscrit de Saint-Gall nº 339, étant antérieurs à Gui d'Arezzo, celui-ci n'a fait que codifier les règles déjà sanctionnées par la pratique et il les a très heureusement résumées dans les quelques lignes sur lesquelles j'ai établi ma démonstration.

II. — PARENTÉ ENTRE LA RYTHMIQUE GRÉGORIENNE ET LA RYTHMIQUE GRÉCO-ROMAINE

Dans ma *Première question grégorienne*, j'ai essayé d'établir entre la rythmique du chant grégorien et la rythmique gréco-romaine une relation de filiation. On m'a demandé d'en fournir la preuve et d'exhiber l'acte de naissance. Heureusement, on n'a pas exigé le nom de la matrone qui a présidé à l'événement.

D'autre part, on m'a demandé si les deux rythmiques, ayant en effet les relations de la plus étroite parenté, ne seraient pas plutôt deux sœurs : ce qui semblerait résulter des similitudes frappantes qui leur donnent une physionomie commune et des divergences non moins visibles qui les différencient.

Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen, qualis decet esse sororum.
(Virgile.)

Il se peut que les deux rythmiques ne soient que deux rameaux développés sur une même tige, deux ruisseaux épanchés d'une même source ; qu'elles procèdent l'une et l'autre d'une théorie antérieure, dont chacune d'elles aurait fait une application spéciale. L'étude de ce problème, pour nous permettre d'arriver à une solution définitive, exigerait des développements que ne comporte pas cette étude, et des recherches que je n'ai guère le loisir d'entreprendre.

Ce que je maintiens, et ce qui suffit à établir le bien fondé de ma thèse, c'est que les moules gréco-romains et les moules grégoriens présentent des analogies qu'il est impossible de méconnaître, et qui permettent d'affirmer que les deux rythmiques reposent sur les mêmes bases, obéissent aux mêmes principes et arrivent aux mêmes résultats.

Des deux côtés, le pied ou neume le plus restreint est fait de l'unité s'ajoutant à elle-même $1 + 1$, tandis que le pied ou neume le plus développé ne dépasse pas deux groupes quaternaires, $4+4$.

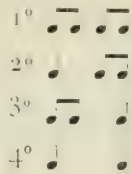
C'est le double spondée gréco-latin, *ō-rā-tō-rēs*, lequel se trouve à l'extrémité opposée du pyrrhique, *fŭgă*.

Entre ces deux extrêmes s'échelonnent les divers pieds classiques, ou les divers neumes, selon le langage grégorien. La similitude entre les uns et les autres est affirmée par Gui d'Arezzo, quand il nous dit : *Quum neumæ loco sint pedum* (Microl., xv).
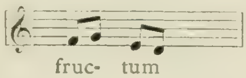
Entrons dans le détail.

Pour les grégoriens, deux neumes peuvent être d'abord en relation d'égalité, qu'il s'agisse de mouvements binaires ou ternaires.

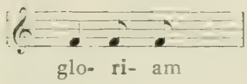
S'il s'agit de mouvements binaires, nous avons les quatre combinaisons suivantes :



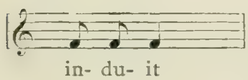
En voici quatre exemples mélodiques :

1° 
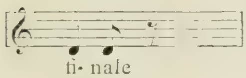
Comm. 1er Dim. Avent.

2° 

Introït Vigile de Noël.

3° 

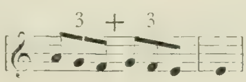
Introït *In medio*.

4° 

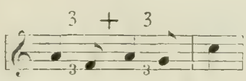
Passim.

Or qui ne voit ici que le N° 1 est un véritable procéleusmatique gréco-romain, le N° 2 un véritable dactyle, le N° 3 un véritable anapeste, et le N° 4 un véritable spondée ?
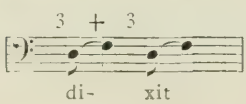
Dans le rythme égal ternaire, je donne trois exemples, qui se reproduisent à chaque page :

N° 1 

Passim.

N° 2 

Grad. 3e Dim Carême.

N° 3 

Intr. Messe de minuit.

Oserait-on soutenir que le N° 1 n'est pas un double tribraque, le N° 2 un ditrochée, et le N° 3 un diïambe ?

Si nous passons à la deuxième relation grégorienne, rapport du simple au double et *vice versa*, les mêmes rapprochements seront faciles à établir.

Le molosse classique, *Ǣnēās* ou *Rōmānūs*, représente à volonté 2 + 4 ou 4 + 2, comme on le voit dans l'hexamètre virgilien bien connu :

4 4 + 2 2 + 4 4 4
Tum pater | Æ-ne- | as, ro- | manæ | conditor | urbis.

Mais cette forme synthétique est trop lourde pour la rythmique grégorienne, qui préfère les formes analytiques. Aussi ne trouve-t-on que rarement le molosse ♩ ♩ ♩. Il y en a cependant des exemples dans les longues tenues de quelques graduels, dans celui par exemple du 3e dimanche de Carême, où l'on trouve plusieurs groupes composés de trois distropha, ce qui donne ♫ ♫ ♫, équivalant à ♩ ♩ ♩.

La relation grégorienne 2 + 4 ou 4 + 2 se présente d'ordinaire sous les trois formes que voici :

N° 1 ♫♫ ♩ C'est-à-dire procéleusmatique et demi-spondée.
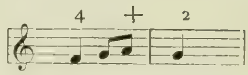
N° 2 ♩ ♫ ♩ C'est-à-dire choriambe.

N° 3 ♫ ♩ ♩ C'est-à-dire ionique mineur.

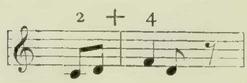
En voici des exemples pris, comme tous les autres, dans les éditions bénédictines :

N° 1 

Passim.

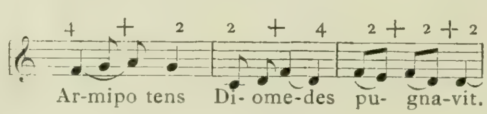
N° 2 

Alleluia de Noël.

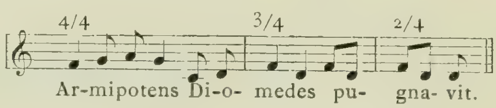
N° 3 

id.

Comme contrôle, prenons trois pieds latins, un choriambe *Armĭpŏtēns*, un ionique mineur *Dĭŏmēdēs* et un molosse *pūgnāvīt;* puis plaçons-les sous les trois petits fragments mélodiques cités plus haut, et nous verrons comment la rythmique gréco-romaine et la rythmique grégorienne cadrent ici de la façon la plus exacte.



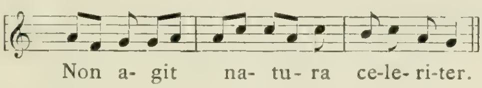
ce qui nous donnera la mensuration suivante :



La troisième relation grégorienne, ou sesquialtère, 2 + 3 et 3 + 2, correspond à la nombreuse famille gréco-romaine des crétiques et des péons. Je donne ici le schéma de chaque pied.

1°	conditor,	(- ∪ -)	2 + 1 + 2	Crétique
2°	—	(——)	2 + 1 + 2	id.
3°	Acha tes,	(∪ - -)	1 + 2 + 2	Bacchius
4°	na tura,	(- - ∪)	2 + 2 + 1	Palimbacchius
5°	le-gitima,	(- ∪ ∪ ∪)	2 + 3	1er Péon
6°	colo-nia,	(∪ - ∪ ∪)	1 + 2 + 2	2e Péon
7°	Mene-demus,	(∪ ∪ - ∪)	2 + 2 + 1	3e Péon
8°	celeriter,	(∪ ∪ ∪ -)	3 + 2	4e Péon

On comprendra sans peine que, pour donner quelques spécimens des neumes grégoriens correspondant à tous ces pieds, il faudrait allonger démesurément cet article. Je me contenterai encore de prendre quelques mots latins et de les placer sous une mélodie déjà présentée. Prenons donc cette phrase : La nature n'agit pas avec précipitation : *Non agit natura celeriter*. *Nōn ăgĭt,* crétique ; *nātūra*, palimbacchius ; *celeriter*, 4e péon. Ces trois pieds gréco-romains se placent naturellement sous la mélodie suivante : *Genui te.* Alleluia de la messe de minuit.



Enfin la quatrième relation grégorienne, ou sesquitierce, correspond aussi à la famille des épitrites, 3 + 4 ou 4 + 3, comme il résulte du petit tableau suivant :

1er Epitrite	săcĕr—dōtēs,	3 + 4.
2e	—	cōndĭ—tōrēs,	3 + 4.
3e	—	Dēmōs—thĕnēs,	4 + 3.
4e	—	Fēscēn—nīnă,	4 + 3.

Un simple coup d'œil jeté sur un *Liber gradualis* ou sur un *Liber antiphonarius* de Solesmes montrera à chaque instant ce double groupement : ♩♩♩ + ♩♩ ♩♩, ou bien : ♩♩ ♩♩ + ♩♩♩, dans lequel il sera facile de constater que le cadre rythmique de l'épitrite grégorien est exactement semblable au cadre de l'épitrite classique.

A ces diverses constatations, qui semblent bien catégoriques, j'ajoute, en terminant, un argument non moins significatif.

Quiconque veut, après avoir donné un précepte, le mettre mieux en lumière, se sert habituellement pour cela de la comparaison. La comparaison donnant du relief aux similitudes et aux différences, est le procédé le plus sûr pour faire comprendre en quoi et comment deux choses sont semblables ou dissemblables. Or, tous les musicologues grégoriens, pour donner à leurs élèves une idée plus exacte de la manière dont le chant doit être exécuté, rapprochent l'exécution musicale de la déclamation poétique. Nous retrouvons sans cesse sous leur plume ces comparaisons : *Omne melos* MORE METRI *diligenter mensurandum est ;* ou encore : VELUTI METRICIS PEDIBUS *cantilena plaudatur*, etc.

Gui d'Arezzo, pour ne nous arrêter qu'à lui, puisque nous avons

placé sous son patronage la présente étude, Gui d'Arezzo revient jusqu'à cinq fois sur cette comparaison dans un chapitre qui n'est composé que de quelques paragraphes :

Le chapitre XV du Micrologue débute ainsi : *Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ, partes et pedes, et versus...* Lettres et syllabes sont les éléments (oratoires, dites-vous, ou plutôt grammaticaux) qui composent les parties (*partes*) ou pieds (*pedes*), dont se composent elles-mêmes les distinctions ou vers grégoriens (*et versus*).

Bientôt après, Gui d'Arezzo ajoute : *Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum.*

Et plus bas : *Oportet ergo ut, more versuum...*

Et plus loin : *Sunt vero quasi prosaici cantus... Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit quum ipsa metra canimus.*

Gui d'Arezzo distingue donc deux sortes de mélodies, au point de vue rythmique : les unes d'un rythme fort libre, qui les rend semblables pour l'allure à la marche de la prose ; les autres d'un rythme métrique, calqué sur le mètre poétique.

C'est dans ce même paragraphe que le célèbre musicologue compare le compositeur grégorien au poète lyrique : *sicut enim lyrici poetæ...* ; qu'il compare les neumes aux pieds et les distinctions aux vers, *Quum et neumæ loco sint pedum et distinctiones loco versuum ;* qu'il énumère les différentes formes rythmiques des neumes : iambiques, spondaïques, dactyliques, *ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret ;* qu'il compare enfin les distinctions aux vers et nous apprend qu'elles sont tour à tour des tétramètres, des pentamètres, des hexamètres, etc... *distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, aliàs quasi hexametram cernes.*

Pourquoi rappeler tout ce parallélisme entre le rythme grégorien et la métrique gréco-romaine, si au contraire c'est la marche de la période oratoire qui doit régler l'allure de la mélodie grégorienne ?

Je m'arrête ici et je me résume en deux mots :

1° Correspondance exacte entre la théorie de Gui d'Arezzo et la pratique des compositeurs grégoriens : théorie et pratique qui établissent le caractère mathématique de l'alliance des pieds ou neumes dans le chant grégorien ;

2° Parenté étroite entre les pieds gréco-romains et les neumes grégoriens d'une part, et d'autre part, institution d'un parallèle incessant par les musicologues entre la rythmique grégorienne et la rythmique classique.

Après cela, quelle qualification convient-il de donner au rythme grégorien : rythme oratoire ou rythme prosodique ?

Nos lecteurs décideront.

DEUXIÈME ARTICLE

DURÉE DES SONS ET DES SILENCES.

Il est facile d'admettre avec l'École bénédictine, dont je reste le disciple, hélas ! parfois bien indocile, que la *virga* ou le *punctum* ont comme valeur rythmique un temps, le temps premier un et indivisible ; que la *virga*, en formant les neumes par ses différentes combinaisons, ne change pas de valeur, et que par conséquent un *podatus* et une *clivis* valent deux temps premiers, un *torculus* et un *porrectus*, trois temps, etc., etc...

Il est clair cependant qu'un système musical qui n'aurait à sa disposition que le temps premier, indéfiniment et uniformément répété, serait condamné à une monotonie insupportable. Ce qui fait la beauté du rythme, c'est la variété des durées dans l'émission de la voix. Le rythme grégorien ne pouvait négliger un pareil élément artistique. Aussi Gui d'Arezzo nous enseigne-t-il qu'il y a dans le chant grégorien diverses durées dans les sons émis : *varium tenorem*. De plus, on comprendra sans peine qu'un rythme parfait ne comporte pas simplement l'émission des sons : il exige encore des intervalles de repos, ou silences, qui sont nécessités tant par le besoin naturel de la respiration que par l'équilibre même du rythme musical. Je voudrais donc compléter mon étude précédente, en traitant dans celle-ci de la durée des sons et de la durée des silences dans le rythme grégorien.

I

Commençons par l'évaluation des silences.

Remarquons d'abord que la notation grégorienne ne possède pas de signe spécial permettant d'évaluer les silences. On a bien introduit des barres et des demi-barres pour indiquer la place des silences, mais sans nous préciser la durée des silences. C'est là, avec beaucoup d'autres, une des lacunes de cette vénérable notation, et une des raisons, parmi beaucoup d'autres aussi, pour l'adoption de la notation musicale moderne.

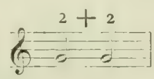
D'après la règle et l'usage des anciens, le silence est compris dans la valeur globale de la dernière note en musique, de la dernière syllabe en poésie. L'expression *mora vocis* ou *tenor vocis* dans Gui d'Arezzo comporte donc un double sens : un sens positif, c'est-à-dire la durée des sons émis, et un sens négatif, c'est-à-dire la durée du silence qui suit

le dernier son émis. Aribon, commentant la doctrine du maître, applique aux silences la règle de la *mora vocis*. « *Morula dupliciter longior vel brevior est, si silentium inter duas voces duplum est ad aliud silentium inter duas voces. Eodem modo, morula dupliciter est brevior, si taciturnitas inter duas voces simpla est ad aliam taciturnitatem inter duas voces.* (*Musica Aribonis*, Patr. Migne, t. CL, col. 1326.)

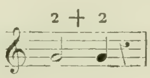
Saint Augustin, dans son traité *de Musica*, enseigne que la durée du silence doit être calculée de façon à compléter le mètre. Il entre à ce sujet dans les détails les plus minutieux et les plus intéressants. Pour n'en donner qu'un exemple facile à saisir, nous rappellerons que la dernière syllabe de tout vers est indifféremment une longue ou une brève. Ainsi un hexamètre peut se terminer régulièrement par le spondée, *fāgī*, ou par le trochée, *ārvă*.

..... *recubans sub tegmine* FĀGĪ.
..... *et dulcia linquimus* ĀRVĂ.

Pourquoi cette licence ? La raison en est très simple. Si dans le spondée *fāgī* l'émission de la voix doit donner aux deux syllabes leur valeur normale, à savoir 𝅗𝅥 𝅗𝅥, dans le trochée *ārvă*, après avoir donné la valeur normale, à savoir 𝅗𝅥 ♩, on doit garder le silence pendant un temps entier, de façon à rétablir l'équilibre et à donner l'illusion d'un spondée complet.

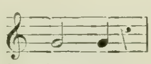


Sub tegmine fa- gi



Linquimus ar- va

Le plus souvent même, le spondée théoriquement réglementaire se convertit pratiquement en trochée, parce que, le besoin de respiration se faisant ordinairement sentir à la fin du vers, avant qu'on entreprenne la déclamation du vers suivant, on sera amené la plupart du temps à scander comme suit :



recubans sub tegmine fa- gi,
Sylvestrem tenui, etc ..

Cet exemple explique comment les anciens n'avaient pas de signe spécial pour évaluer les silences et pourquoi ils n'en éprouvaient pas le besoin. La règle générale suffisait, à savoir, que le silence est complémentaire d'un mètre. C'est la règle qui doit être suivie dans la rythmique grégorienne. Nous en montrerons l'application tout à l'heure.

II

Il nous faut auparavant évaluer la durée des sons, et premièrement dans les pauses et les finales.

Gui d'Arezzo distingue trois sortes de pauses, comprenant l'émission de la voix et le silence complémentaire. *Tenor vocis, id est, mora ultimæ vocis, in syllaba* QUANTULUSCUMQUE, AMPLIOR *in parte,* DIUTISSIMUS *verò in distinctione.* (*Microl.* XV.)

Voilà donc trois pauses nettement indiquées et non moins nettement graduées : 1° un appui de la voix à peine sensible, *quantuluscumque*, à la fin de la syllabe ou plutôt du mot musical ; 2° une pause plus longue, *amplior*, à la fin d'un membre de phrase mélodique ; 3° un arrêt très prolongé, *diutissimus*, à la fin de la phrase ou distinction. Mais comment évaluer ces différents degrés ? Rien n'est plus facile, puisque nous savons que la durée comparative des sons comme des silences est dans le rapport de 1 + 1 : *morulam duplo longiorem vel duplo breviorem.* Si donc nous avons 1 pour le premier degré, nous aurons 2 pour le second, et si nous avons 2 pour le second degré, nous aurons 2 + 2 ou 4 pour le troisième. Il est bien entendu que cette règle s'applique à toute durée, qu'il s'agisse de sons ou de silences.

Pour mettre cette doctrine dans son plein jour, nous avons la bonne fortune d'avoir un exemple topique, fourni par Hucbald ou, plus exactement, le pseudo-Hucbald, exemple souvent cité, mais dont il nous semble que personne n'a donné jusqu'ici une transcription, ni surtout une interprétation satisfaisante.

« Qu'est-ce que chanter avec nombre ? *Quid est* NUMEROSÈ *canere ?* » demande à Hucbald son disciple.

Voici textuellement la réponse du maître :

« Chanter avec nombre, c'est observer avec attention les durées, tantôt plus longues, tantôt plus brèves. De même, en effet, que nous observons (en déclamant) les syllabes longues et les syllabes brèves, de même faut-il observer (en chantant) quels sons doivent être longs et quels sons doivent être brefs, afin qu'il y ait légitime concordance entre ce qui est prolongé et ce qui ne l'est pas : *ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant;* de telle sorte que la cantilène soit battue, comme nous le faisons pour les pieds métriques. Voyons donc : essayons un exercice. Je marquerai les pieds (*ou* je frapperai du pied) en chantant, et tu me suivras en faisant de même. »

Ici le maître chante l'antienne : *Ego sum via*, telle que nous allons la transcrire tout à l'heure, puis il ajoute :

« Dans cette antienne, composée de trois membres de phrase, les seules notes longues sont les dernières, toutes les autres sont brèves : *Solæ in tribus membris ultimæ longæ; reliquæ breves.* »

Enfin il conclut ainsi : « Voici donc ce qu'est chanter avec nombre :

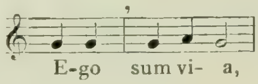
c'est donner à la durée des sons longs ou brefs une juste mesure ; *longis brevibusque sonis ratas morulas metiri ;* c'est ne pas s'attarder ici ou là plus qu'il ne convient, *nec per loca protrahere plus quam oportet;* c'est régler le mouvement de la voix sur les lois de la métrique : *sed intra scandendi legem vocem continere ;* c'est enfin donner à la mélodie la même allure du commencement à la fin. » — Nous faisons observer ici à Hucbald qu'il oublie la règle du ralentissement final.
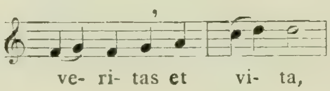
Abordons maintenant nous-même l'exécution de cette antienne type.
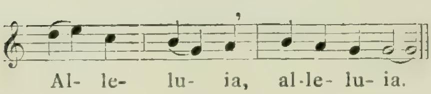
En voici d'abord le texte, composé de trois membres de phrase :

Ego sum via,
Veritas et vita;
Alleluia, alleluia.

Nous prendrons pour unité de temps la noire ♩ avec le mouvement de ♩ = 120 au métronome, et nous battrons d'abord la mesure temps par temps.
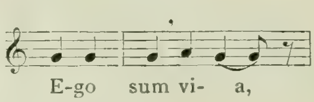


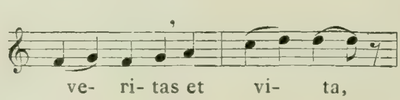


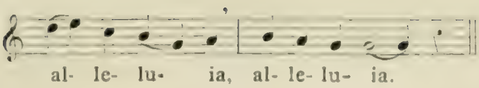


Première observation. — Nous avons ici la triple pause indiquée par Gui d'Arezzo : l'appui de la voix *quantuluscumque*, marqué par la virgule à trois endroits différents au-dessus de la portée ; l'arrêt *amplior* à la fin des deux premiers membres de phrase, et l'arrêt *diutissimus* à la finale du morceau.

Deuxième observation. — Nos lecteurs ont déjà remarqué que dans cette transcription nous avons donné aux notes finales leur valeur pleine, sans indiquer les silences qui doivent être pris sur cette valeur. Nous devons donc transcrire l'antienne une seconde fois, en donnant l'évaluation des silences.

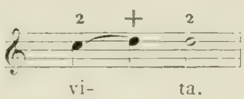




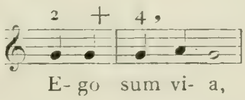


Troisième observation. — Cet exemple est intéressant à plus d'un titre. Non seulement, en effet, il met en lumière la règle des pauses et des silences, mais il nous fournit encore une autre leçon précieuse. Cette minuscule antienne, dans son minuscule développement, est d'une allure si vive, si légère et si libre, au moins en apparence, qu'elle semblerait nous offrir un parfait échantillon du rythme oratoire. Il n'en est rien cependant. Au contraire, elle a été écrite avec tant de soin et avec une préoccupation si visiblement didactique, qu'elle renferme un spécimen de chacune des relations neumatiques énumérées par Gui d'Arezzo : relation d'égal à égal, et du simple au double, relation sesquialtère et sesquitierce. Nous reproduisons isolément chacune de ces relations.
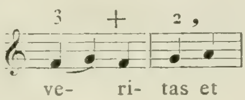
Relation d'égal à égal (binaire).
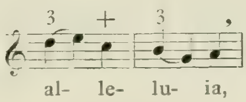


Relation du simple au double.



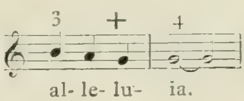
Relation sesquialtère.
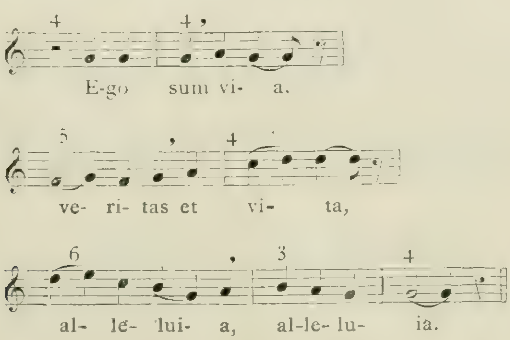


Relation d'égal à égal (ternaire).



Relation sesquitierce.



Et voici finalement la mensuration de cette véritable petite perle de notre écrin musical :



III

Ainsi fixés sur la durée des sons et des silences dans les finales, nous devons aller plus loin, et rechercher quelles sont les différentes durées que nous pourrons rencontrer dans le courant d'une phrase mélodique. Nous savons d'avance que nous ne trouverons que deux sortes de valeurs : la brève ou commune et la longue. La métrique grégorienne, comme la métrique gréco-romaine, n'admet que ces deux valeurs. Gui d'Arezzo nous dit en effet (Cf. *Regula de ignoto cantu*) que la durée d'une note quelconque, *tenor uniuscujusque vocis*, ne peut être que brève ou longue, parce que les musiciens, comme les grammairiens, n'ont que ces deux mesures d'évaluation : *Tenor uniuscujusque vocis quem* (*musici*) *ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt.* Il est facile de constater que, malgré l'apparente pauvreté de ces moyens, la prosodie lyrique des Latins, par exemple, a su obtenir la plus admirable variété de rythmes. La métrique grégorienne, avec les mêmes ressources, arrivera elle aussi aux plus merveilleux résultats.

Or l'allongement d'une note s'obtient de deux façons : ou il résulte de la position même du signe musical (ce qui est déjà le cas des finales), ou il résulte de la répétition de ce signe musical. Nous avons ainsi des valeurs de position et des valeurs de répétition.

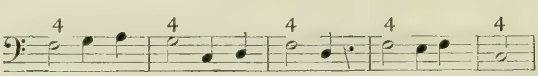
Mais, en dehors des finales, y a-t-il des notes qui doivent être doublées par le fait même de leur position?

L'École bénédictine nous l'affirme et nous donne une règle générale, que je demande la permission de discuter.

Voici comment cette règle est formulée :

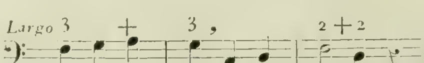
On allonge la note (*virga* ou *punctum*) précédant un neume, sur une même syllabe.

C'est en conformité avec cette règle que l'on a adopté, et que j'ai reproduit moi-même dans une précédente étude, la transcription suivante de l'Alleluia de Noël :



Mais sur quelle autorité s'appuie-t-on pour ériger en règle cet allongement de la *virga* isolée, même dans les conditions ci-dessus indiquées?

Est-ce que le mouvement mélodique n'est pas aussi harmonieux, si l'on écrit sans allongement?



Nous avons deux relations d'égal à égal, la première ternaire, la

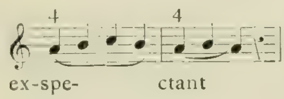
seconde binaire : ce qui évite la monotonie de la transcription précédente.

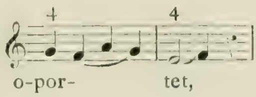
De même, au lieu d'écrire :



ou

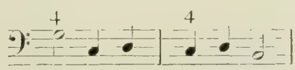

n'est-il pas plus simple d'écrire, sans déroger au principe général du temps premier :



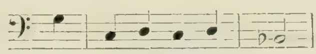
et


et cela, d'autant plus que, dans beaucoup de cas, les manuscrits ne portent pas la *virga* suivie du *torculus*, ⁄∿, mais la double *clivis*, ^^.

Cet allongement serait peut-être admissible dans certains cas, par exemple dans l'Alleluia de Pâques :

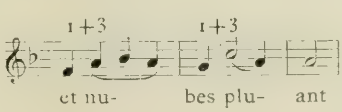


Mais 1° cette exception, plus apparente que réelle, pourrait être facilement ramenée à la règle générale par l'addition d'un allongement, assez légitime, et même assez nécessaire, pour bien poser la voix avant l'exécution d'une chute aussi profonde ; et 2° rien n'empêche de suivre quand même purement et simplement la règle générale en écrivant :

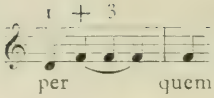



Cette règle de l'allongement de la *virga* ou du *punctum* se trouvant à l'état isolé devant un neume et sur une même syllabe du texte nous paraît avoir, outre son peu d'autorité, un autre inconvénient. Elle supprime une relation guidonienne, d'un caractère tout à fait grégorien, dont je n'ai pas parlé dans le précédent article, parce que je ne voulais pas embarrasser ma démonstration et parce que, somme toute, ce pied, qui se chiffre 1 + 3, est réductible à la relation 2 + 2, puisque 1 + 3 = 4.

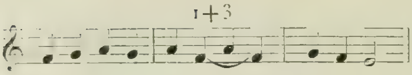
Cependant Gui d'Arezzo signale tout spécialement cette relation, *triplæ simplicibus*, c'est-à-dire de 1 à 3 ou de 3 à 1. C'est précisément cette relation que semblent bien nous indiquer le *punctum* ou la *virga*, isolés ou non isolés, devant un neume de trois temps. En voici quelques exemples :



(Introït du 4e Dimanche de l'Avent.)
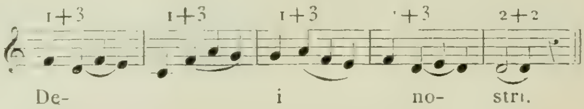


etc. (Introït du Jeudi saint.)

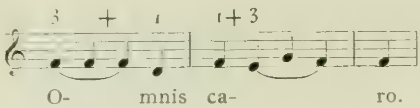


(Offertoire du 4e Dimanche de l'Avent, 2 fois de suite.)

Dans l'exemple suivant, nous signalerons très particulièrement une série de pieds 1 + 3, c'est-à-dire ayant 1 à la *thesis* et 3 à l'*arsis,* avec temps fort sur la première note de l'*arsis :*
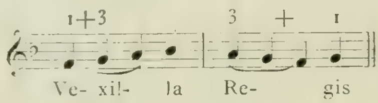


Cet exemple appartient à la communion de la Vigile de Noël, où je cueille encore ce spécimen de pied 3 + 1 suivi de 1 + 3 :

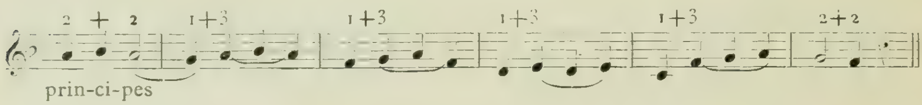


etc.

Et de même dans l'hymne *Vexilla :*



Encore une série de pieds 1 + 3 dans le magnifique graduel *Constitues eos principes :*

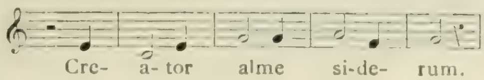


Il faut avoir soin de faire le *tenor vocis quantuluscumque* sur chacune des *thesis* qui commencent la mesure et de donner un *ictus* plus marqué à la première note de l'*arsis.*

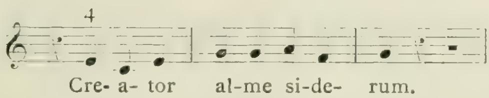
Je pense, en résumé, qu'il n'y a pas lieu de maintenir la règle bénédictine relative à cet allongement. Je donnerai donc à la *virga* même isolée sa valeur normale, avec un léger renforcement, parce que cette note placée en vedette peut être considérée comme une syllabe musicale et avoir par conséquent une plus grande valeur rythmique.

Nous ne pouvons pas davantage nous ranger à l'opinion de certains mensuralistes qui veulent donner à certaines notes une valeur de position, valeur commandée par le texte poétique, et qui prétendent que, dans une hymne de texte iambique, la mélodie doit être également de

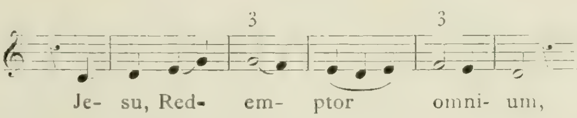
rythme iambique. C'est ainsi que pour eux l'hymne de l'Avent doit se chanter en 3/4 :



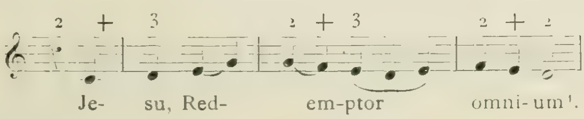
Ils n'oublient qu'une chose, c'est que la mélodie adaptée à un texte n'en épouse pas nécessairement la rythmique : le musicien n'est pas enchaîné par le poète. Le poète a écrit dans le mètre iambique ; pourquoi le musicien ne pourrait-il pas écrire dans le rythme pyrrhique? C'est le cas précisément de l'hymne de l'Avent et de toutes les hymnes traitées syllabiquement par le compositeur grégorien : la mélodie appartient au genre égal, 2 + 2, ou, si l'on veut, au rythme tonique, qui lui correspond. L'hymne *Creator alme siderum* exécutée en rythme ternaire devient sautillante et manque totalement de gravité ; elle est au contraire pleine de douceur et de dignité si on l'exécute en rythme égal ou binaire. On devra seulement avoir soin d'accentuer, sans l'allonger, la note qui correspond à la syllabe longue du texte : cette syllabe perd sa valeur classique, mais elle garde sa valeur tonique.
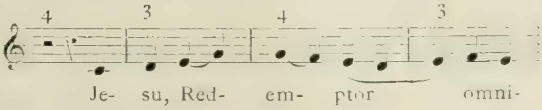


Dans les hymnes de mètre iambique, qui sont traitées, non plus syllabiquement, mais neumatiquement, l'allongement des notes correspondant à la syllabe longue du texte n'est pas plus admissible. Ainsi l'on ne doit pas rythmer :



mais il faut écrire et chanter :



1. La vraie façon de scander, comme nous l'établirons dans une étude spéciale sur la rythmique des hymnes, est la suivante :



Par cette façon de scander nous restons dans la vraie tradition grégorienne, et nous n'introduisons dans la mélodie aucune valeur de position, en dehors des valeurs réglementaires attribuées aux finales.

IV

En ce qui concerne les valeurs ou durées obtenues par répétition, nous ne rencontrerons aucune difficulté. Une *virga* plus une *virga* vaut un temps premier plus un temps premier; la double *virga* vaut donc deux temps, la triple *virga*, trois temps, etc., etc... L'École bénédictine attribuant la même valeur à l'*apostrophe* qu'à la *virga* (ce que je veux bien admettre provisoirement, sauf discussion ultérieure), la *distropha* et la *tristropha* vaudront deux temps et trois temps.

Ceci posé, nous n'aurons qu'à ouvrir une édition de Solesmes pour rencontrer à chaque page de nombreux exemples de durées diverses (*varium tenorem*) obtenues par la répétition de la *virga* ou de l'*apostrophe* sur le même degré (*ejusdem soni repercussione*).

Je dis : une édition de Solesmes. En effet, les éditeurs de la commission de Reims et Cambrai — pour ne rien dire des autres — ont supprimé sans scrupule toutes ces répétitions, dont ils ne comprenaient pas la valeur rythmique, et se sont contentés dans ces passages de mettre une note longue. Les éditeurs bénédictins, mieux inspirés, ont respecté la notation des manuscrits et ont reproduit le nombre exact, 2, 4, 6, des *virga* ou des *apostrophes*. Mais en cela n'auraient-ils pas une certaine ressemblance avec ceux qui ont gardé le dépôt des Écritures sans reconnaître le Messie ? c'est-à-dire que, ne voulant pas admettre le rythme mesuré, ils ont conservé dans leurs éditions tout ce qui contribue à en établir l'existence. C'est ce que nous allons voir.

Ouvrons donc le *Liber Gradualis*, et prenons le graduel *Exsurge*, du 3e dimanche de Carême, que j'ai déjà cité dans mes *Questions grégoriennes*, parce que c'est un des morceaux où les répétitions sont les plus nombreuses. Je transcris fidèlement les éditeurs bénédictins :



Est-il possible de croire que cette mélodie n'a pas été écrite avec des intentions formellement et visiblement mensuralistes ?

Est-il possible de s'imaginer que nous sommes ici en présence d'un spécimen du rythme oratoire ?

A quoi bon toutes ces répétitions, se disaient les éditeurs de Reims et Cambrai, puisqu'elles n'ont aucune valeur de mensuration ? Sup-

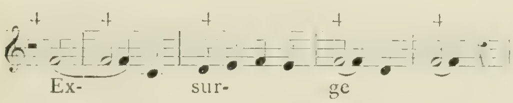
primons-les, pour ne pas encombrer notre portée et ne pas offusquer les yeux des exécutants.

Mais à quoi bon aussi, dirons-nous aux éditeurs bénédictins, maintenir toutes ces répétitions, si vous ne leur assignez aucune valeur précise, aucune signification de mesure?

Et devant cette longue série de notes répercutées sur le même degré, que ferons-nous de votre fameux adage : CHANTER COMME L'ON PRONONCE? Quel rapport y a-t-il entre l'énoncé des trois syllabes, *Ex-sur-ge*, et la déclamation des dix-sept syllabes musicales inscrites au-dessus?

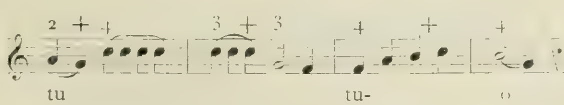
Il paraît pourtant que cela n'est pas très compliqué. La règle pratique, nous dit-on avec une assurance qui ne manque pas de candeur, est de CHANTER CE QUI EST [1]. Chanter ce qui est! c'est facile à dire; c'est moins facile à faire, et cette règle pratique ne paraît pas très pratique. Encore faut-il savoir d'abord *ce qui est,* avant de l'exprimer. Or, si l'auteur n'a pas eu d'intention mensuraliste, dites-nous ce que peut bien signifier cet alignement de notes ainsi réparties : six sur la première syllabe, quatre sur la seconde, et huit, en comprenant le temps de silence, sur la dernière.

CE QUI EST, le voici. Nous sommes en présence de pieds appartenant à la prosodie guidonienne. Nous avons d'abord une relation du simple au double, 2 + 4, genre molosse, puis une relation d'égal à égal binaire, 2 + 2, genre spondée, et enfin une nouvelle relation d'égal à égal binaire, 4 + 4, du genre double-spondée. Munis de ces indications, nous pourrons chanter *ce qui est*, à savoir :



Je n'ose pas dire que le résultat sera merveilleux au point de vue artistique, mais j'affirme que l'exécution reproduira fidèlement ce qui est écrit. Si l'inspiration a fait défaut au compositeur, l'exactitude n'aura pas manqué à l'exécutant. C'est tout ce que l'on est en droit de lui demander.

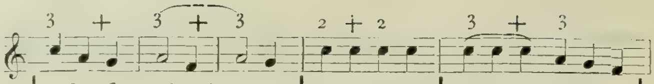
Du début de ce graduel, portons-nous à la finale, aux mots *in conspectu tuo :*



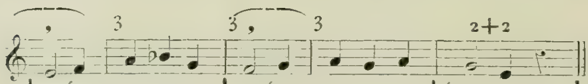
Ici encore trois relations bien grégoriennes ou guidoniennes, du simple au double, 2 + 4, d'égal à égal ternaire, 3 + 3, et d'égal à égal binaire, 4 + 4.

1. *Revue du Chant grégorien*, novembre 1902, page 22.

Poursuivons :
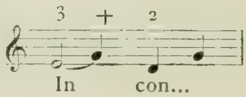


3 + 6, ou du simple au double, ternaire.	2 + 2, égal à égal, binaire.	3 + 3, égal à égal, ternaire.



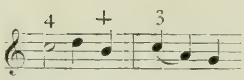
Égal ternaire.	Égal ternaire.	Égal binaire.

Prenons au hasard dans le verset. Au début d'abord :
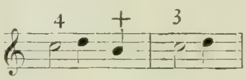


Péon, ou relation sesquialtère.

Plus bas :



Epitrite, ou relation sesquitierce.

Et plus bas encore :



Même relation que la précédente.

Que le lecteur reprenne lui-même tout ce graduel et son verset, qu'il passe ensuite au trait de ce même dimanche, puis à l'offertoire, il rencontrera à chaque ligne des séries de notes se succédant sur le même degré de l'échelle musicale : ce qui, nous le répétons, n'aurait absolument aucun sens, si le compositeur n'avait pas eu l'intention d'indiquer une véritable mensuration.

A la fin de cette seconde étude, je renouvelle donc la question qui terminait la première :

Ce rythme est-il oratoire ou prosodique ?

Assurément il n'est pas encaissé dans la lourde et monotone majesté de l'hexamètre virgilien ; il n'est même pas encadré dans la strophe toujours identique à elle-même de l'ode horatienne ; mais il se déroule en toute liberté dans le cadre essentiellement mobile où le lyrique grégorien épanche, comme Racine dans les chœurs si admirablement variés d'*Esther* et d'*Athalie*, les flots harmonieux de sa religieuse inspiration.

Sicut enim lyrici poetæ... ita et qui cantum faciunt.

LES DISTINCTIONS MÉTRIQUES

Après avoir étudié la constitution des pieds métriques, telle qu'elle résulte de l'enchaînement des syllabes musicales, il est logique d'étudier la constitution des distinctions grégoriennes, telle qu'elle résulte de l'enchaînement des pieds ou mètres.

Rappelons sommairement les pieds *grégoriens* et leurs combinaisons premières, qui forment les éléments de la distinction métrique.

Nous avons d'abord les deux pieds élémentaires :

Le pied simple binaire, ou 2.

Le pied simple ternaire, ou 3.

Viennent ensuite les pieds doubles :

Le pied double binaire (2 + 2) ou 4.

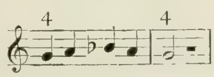
Le pied double sesquialtère (2 + 3) ou 5.

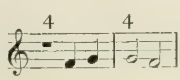
Le pied double ternaire (3 + 3) ou 6.

Et enfin l'union des pieds simples et des pieds doubles nous donne les pieds composés, qui se divisent en deux groupes :

A	2 + 4	et *vice versa*	4 + 2
	2 + 5	—	5 + 2
	2 + 6	—	6 + 2
B	3 + 4	et *vice versa*	4 + 3 [1]
	3 + 5	—	5 + 3 [2]
	3 + 6	—	6 + 3

Le pied simple uni au pied double nous donne évidemment trois pieds 1 + 2 et nous amène au seuil de la distinction métrique [3], qui ne commence qu'avec quatre pieds. Cependant le tétramètre peut avoir moins de quatre pieds effectifs, s'il est catalectique ou acéphale.

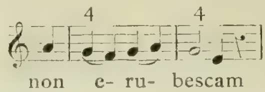
Tétramètre catalectique. 

Tétramètre acéphale. 

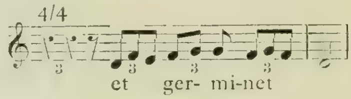
1. C'est la relation sesquitierce de Gui d'Arezzo.
2. C'est le dochmiaque (ou dogmiaque) des Grecs.
3. La distinction dans la langue grégorienne a une plus grande extension : elle renferme ordinairement plusieurs distinctions métriques ou subdivisions, les seules dont il soit question ici.

En outre, le tétramètre peut être anacrousique ou hypermètre[1].

Tétramètre anacrousique.



Tétramètre hypermètre
(et acéphale)



Ces observations s'appliquent à toutes les distinctions métriques, qu'elles soient constituées par un tétramètre, un pentamètre, un hexamètre ou un heptamètre. Lorsqu'une distinction se compose de huit pieds ou mètres, nous avons un double tétramètre, etc... Il en résulte un grand nombre de combinaisons prévues par Gui d'Arezzo, quand après avoir indiqué les principales, il ajoute : *et multa alia*. (*Microl.* xv.)

Nous allons donc rechercher, en suivant presque toujours les éditions de Solesmes, si les pieds métriques se groupent vraiment en des distinctions de 4, 5, 6 ou 7 pieds.

Or, notre tâche en cela est devenue plus facile depuis que la *Tribune de Saint-Gervais* nous a apporté une déclaration aussi importante que catégorique.

Un des protagonistes les plus éminents du rythme oratoire, au congrès de Bruges, m'a fait l'honneur de discuter — après mon départ — la théorie que j'avais présentée, la veille, sous le haut patronage de Gui d'Arezzo, et a combattu le système que je soutiens ici. Mais quel n'est pas mon étonnement de l'entendre formuler cette conclusion, qui ne semblait guère devoir sortir des prémisses : « Reconnaissons donc « bien haut les cadences vraiment métriques, qui émaillent les mé« lodiés grégoriennes[2]. » Ai-je bien lu et bien compris ?

Pieds métriques de mon côté, et, de l'autre, cadences métriques : il semble que le fossé soit peu profond entre les deux théories et que le terrain d'entente puisse facilement se trouver.

On ajoute aussitôt, il est vrai, que les cadences métriques « se pré« sentent dans une disposition tellement dégagée de tout système (?), « que leur allure libre affranchit la mélopée de toute mesure propre« ment dite ».

Ici expliquons-nous. Si, par *mesure proprement dite,* on entend la mesure des modernes, nous sommes d'accord : c'est ce que je ne cesse moi-même de répéter. Mais si on prétend exclure toute mensuration, c'est une contradiction flagrante. Comment, en effet, des cadences vraiment métriques, si elles s'unissent entre elles, ne formeraient-elles pas des groupements métriques ? Si les parties sont métriques, comment le tout ne le serait-il pas?

1. Le *cursus tardus* n'est qu'un *cursus* hypermètre.
Ex. : *Cursus planus* normal : *mentem le* | *vavi* | .
Cursus planus hypermètre : *mentem le* | *vavi* | *mus*.

2. *Tribune de Saint-Gervais*, février 1903, p. 66.
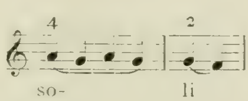
Ce qui est vrai, et ce que pour ma part je n'ai jamais contesté, c'est que dans les mélodies grégoriennes tout n'est pas assujetti à la mensuration ; c'est que dans un même morceau il peut y avoir des parties qui sont mesurées et d'autres qui ne le sont pas, par exemple dans les versets psalmodiques, où la teneur est de rythme libre, ou oratoire, tandis que les finales sont des cadences métriques ; c'est enfin qu'un certain nombre de pièces ne sont que peu ou point métriques, et relèvent plutôt de la déclamation rythmée que du chant mesuré. Gui d'Arezzo nous dit lui-même (*Microl.* xv) qu'il y a des chants d'une allure absolument libre ; mais il ajoute qu'il y en a d'autres dont le caractère est absolument métrique : *metricos autem cantus dico...* Ce sont les pièces de style, les morceaux les plus importants et les plus solennels de l'office, morceaux dont la composition a été l'objet d'une attention toute particulière, et dans lesquels nous reconnaîtrons facilement des dessins mélodiques, qui peuvent être *assimilés*, et non *identifiés*, aux tétramètres, pentamètres, etc..., de la poésie classique.

Commençons par étudier les finales des psalmodies responsoriales, puisque sur ce terrain nous serons en présence de véritables cadences, reconnues par mes contradicteurs.

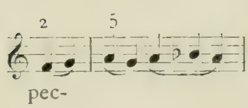
Remarquons avant toute chose que la clausule musicale de tout verset psalmodique commence sur la cinquième syllabe avant la fin. Cette clausule, au point de vue du texte, est donc pentésyllabique, mais elle n'est pas nécessairement un *cursus planus*, comme on le verra tout à l'heure. De même, au point de vue musical, la mélodie incorporée à ces cinq syllabes n'a aucun rapport avec le *cursus planus*, quoi qu'en dise le rédacteur de la *Paléographie*, quand il écrit (t. IV, p. 157) : « On « doit se souvenir que les cadences finales de ces psalmodies (respon- « soriales) sont calquées sur le *cursus planus* ». Ce dont il faut se souvenir tout simplement, c'est que la cadence métrique de cette finale commence nécessairement sur la cinquième syllabe avant la fin du texte ; mais ce qu'il faudra bien reconnaître, c'est que cette dernière phrase mélodique n'a aucun rapport avec le *cursus planus*.

Nous allons prendre, dans la *Paléographie*, la cadence finale de trois versets responsoriaux. La première, *soli peccavi*, sera un vrai *cursus planus ;* la seconde, *vulnera mea*, sera un faux *cursus planus ;* et la troisième (*à Domi*) *no Jesu Christo*, sera un fragment de *cursus velox*.

Première finale : *soli peccavi* (t. IV, p. 154). Je l'analyse d'abord pied par pied.

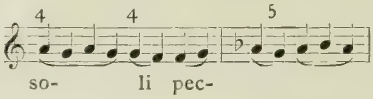


Un pied double binaire, suivi d'un pied simple binaire.
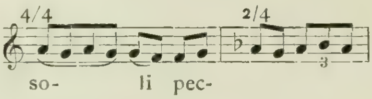


Un pied simple binaire, suivi d'un pied double sesquialtère.

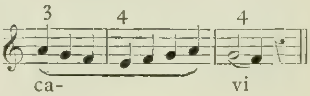
Ces deux fragments réunis nous donneront six pieds, c'est-à-dire un hexamètre, composé de quatre pieds plus deux pieds :



Si nous transcrivons en notation moderne, nous obtiendrons :

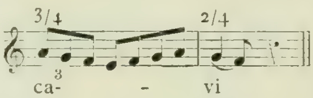


C'est la première distinction métrique. Passons à la seconde :



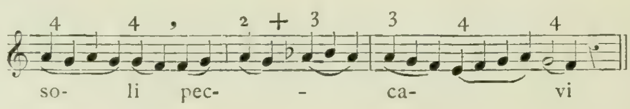
Nous avons un pied sesquitierce (3 + 4) suivi d'un pied double binaire (4), ce qui nous donne cinq pieds, trois plus deux, ou un pentamètre.

Je transcris également en notation moderne, à titre de simple contrôle :



En résumé, cette finale du premier mode se compose de deux distinctions métriques, l'une hexamétrique et l'autre pentamétrique.

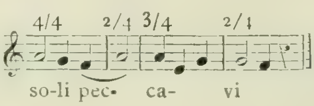
Je la reconstitue tout entière et je la transcris encore de deux façons :

A 

B  [1]
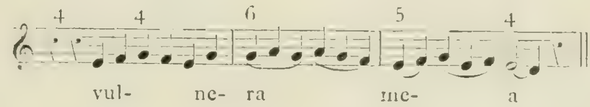
De ces deux transcriptions, la première me paraît la plus conforme au caractère du rythme grégorien, en même temps que moins sujette
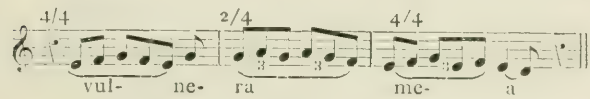
1. Un autre moyen de contrôle pour la distribution des pieds en mesure moderne, c'est de supprimer les notes de passage et de ne conserver que les notes fondamentales :



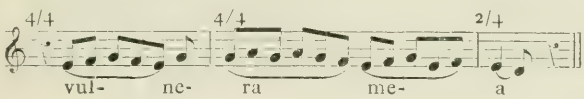
au reproche de modernisme et plus favorable au *bon phrasé*, par la facilité que donne au chef de chœur une mensuration qui précise chaque temps, et qui respecte la constitution intime de chacun des pieds métriques de la prosodie guidonienne. Ce genre de transcription n'empêchera pas un œil exercé de reconnaître dans cette finale les deux grandes divisions rythmiques, c'est-à-dire les deux distinctions, l'une hexamétrique et l'autre pentamétrique, qui composent la mélodie des cinq syllabes *soli peccavi*.

Prenons maintenant la finale du 4e mode (t. IV, p. 155) avec les cinq syllabes *vulnera mea*, et donnons-la avec sa double transcription :

A 

B 

Nous avons ici deux distinctions : un hexamètre acéphale de quatre plus deux pieds, et un tétramètre régulier, ou si l'on préfère : un tétramètre acéphale suivi d'un hexamètre :



[1]

Nous allons enfin donner la finale du 7e mode, tant à cause de son beau développement musical que de la distribution des cinq dernières syllabes.

Voici le texte : *Civitas Syracusana decorabitur a Domino Jesu Christo* (t IV, p. 157). Cette phrase se termine par un *cursus velox : Domino Jesu Christo ;* mais le musicien esclave de la règle, a commencé sa clausule mélodique sur la cinquième syllabe avant la fin,

1. La mensuration telle que je l'établis, soit pour les pieds, soit pour les distinctions, pourra soulever des critiques de détail. Là où j'écrirai 4 + 2, d'autres écriraient 2 + 4 ; où je trouverai 3 + 4, on préférera 5 + 2, etc., etc., ou enfin on voudra voir une thésis dans un pied que j'ai placé à l'arsis, et vice versa.

A cela je réponds qu'il y a plusieurs manières de scander, également acceptables, qu'il s'agisse de métrique grégorienne ou de prosodie gréco-romaine. Tout le monde connaît l'ode d'Horace qui commence par les mots : *Mæcenas atavis*. Or, ces deux mots peuvent être scandés de trois manières :

1o Un spondée (Mǣcē) et un dactyle (nās ătă), suivi d'un demi-spondée (vĭs).
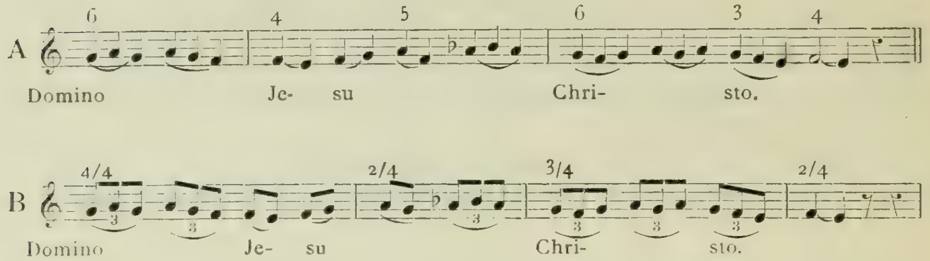
2o Un molosse (Mǣcēnās) suivi d'un anapeste (ătāvĭs).

3o Un spondée (Mǣcē) suivi d'un choriambe (nās ătāvīs).

Ces trois manières de scander sont équivalentes, quoique la troisième soit la meilleure et la plus légitime.

On pourra donc critiquer la façon dont je scande. Cela ne prouvera pas qu'on ne doive pas scander.

sans s'inquiéter de la mutilation du *cursus :* la cadence finale est donc établie sur les syllabes *no Jesu Christo.*



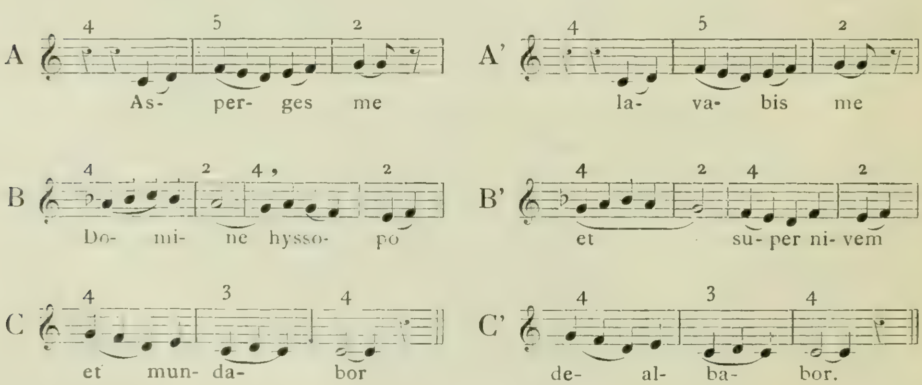
Comme dans la finale du premier mode, nous retrouvons ici un hexamètre suivi d'un pentamètre.

Il serait intéressant de pratiquer la même analyse sur les versets psalmodiques des répons dans les huit modes. Mais outre que cela m'entrainerait trop loin, je m'exposerais à une objection facile à prévoir. Il n'est pas étonnant, me dirait-on, que ces finales soient de véritables cadences, écrites avec un soin tout particulier, pour terminer par des formules harmonieusement combinées des morceaux de grand style. Mais ces cadences métriques, ces distinctions métriques elles-mêmes, se trouveront-elles ailleurs que dans ces finales ? Pourrons-nous les rencontrer du commencement à la fin d'une antienne, d'un introït, d'un offertoire, etc. ?

En guise de réponse, ouvrons un Graduel de Solesmes et analysons quelques pièces entières.

Commençons par le commencement avec l'*Asperges me.*

Cette antienne se compose de deux distinctions, comprenant chacune trois membres de phrase, qui se correspondent, au point de vue rythmique, de la façon la plus exacte.
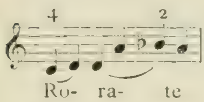


N'avons-nous pas ici, de la façon la plus évidente, la strophe et l'antistrophe des Grecs, évoluant dans un cadre rythmique, dont la distri-

bution intérieure est absolument identique[1] ? C'est une remarque que nous aurons encore l'occasion de faire plus loin, en donnant le début d'un *Sanctus*, qui se divise aussi en deux parties égales et parfaitement symétriques.

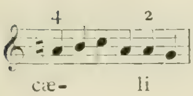
Prenons maintenant quelques autres pièces dans le *Liber gradualis*.

*
* *

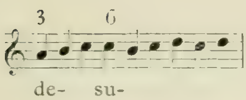
INTROÏT DU IVe DIMANCHE DE L'AVENT
(*d'après St-Gall*)
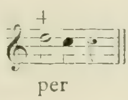


Un pied double binaire et un pied simple binaire.



Même distribution des pieds.

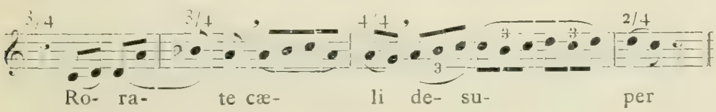


Un pied simple ternaire et un pied double ternaire.



Un pied double binaire.

Je transcris en notation moderne :



1. Chose curieuse, dans les distinctions B et B' comme dans les distinctions C et C', nous trouvons même des successions de pieds affectant des dispositions rythmiques que l'on rencontre fréquemment dans les tragiques grecs. Prenons, par exemple, ces deux vers de l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 214 et 215) :

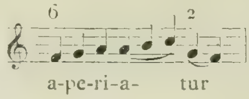
4 2 4 2
Παυσανεμου γαρ θυσιας
4 2 4 2
παρθενιου θ' αιματος ορ-
4 2
γᾷ περιοργ | γως...

Nous avons la succession 4 + 2, comme dans la division B et B'.

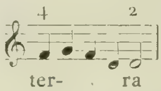
4 3 4
πως λιπο | ναυς γε | νωμαι
4 3 4
ξυμμαχι | ας α | μαρτων ;

Dans ces deux autres vers (212 et 213), nous avons la succession 4 + 3 + 4, comme dans les deux divisions C et C'.

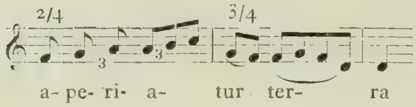
Distinction comprenant deux hexamètres, le premier (acéphale) ayant trois plus trois pieds, et le second, quatre plus deux.
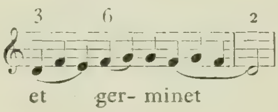


Un pied double ternaire et un pied simple binaire.
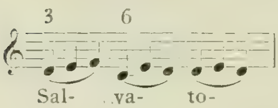


Un pied double binaire et un pied simple binaire.
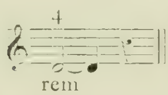


Un pentamètre, plus un rejet servant d'amorce pour le tétramètre suivant.
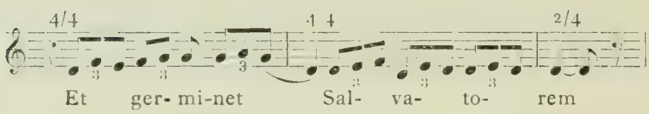


Un pied simple ternaire, un pied double ternaire et rejet d'un pied simple binaire.



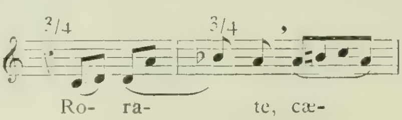
Un pied simple ternaire suivi d'un pied double ternaire.



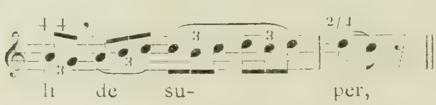
Un pied double binaire (*rejet*).



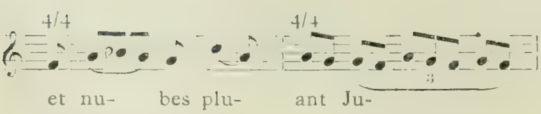
Qu'on nous permette de reprendre encore cet introït dans les deux transcriptions pour donner une idée plus exacte de l'ensemble :



Hexamètre.

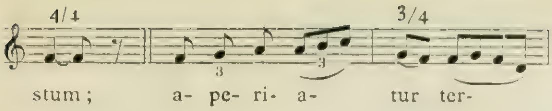


Hexamètre.

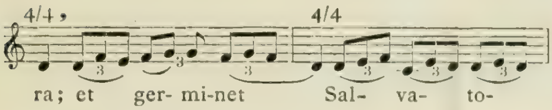


Double tétramètre [1].

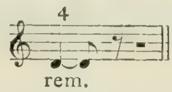
1. Oublié dans la traduction analytique de la page précédente. (N. de l'A.)
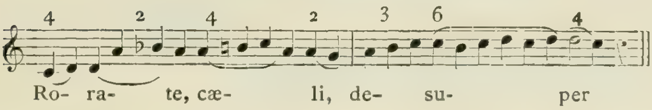


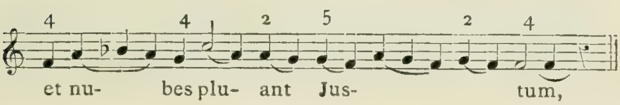
Heptamètre.

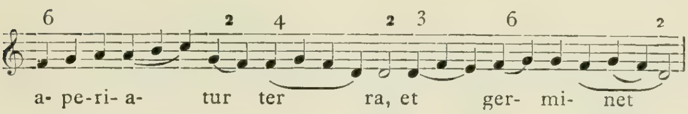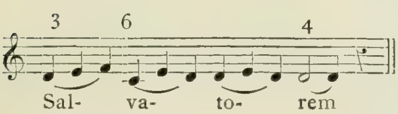


Double tétramètre.







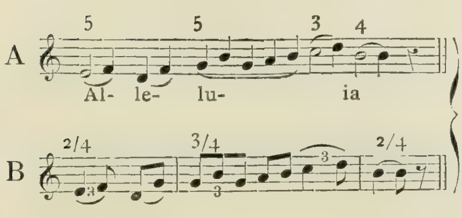




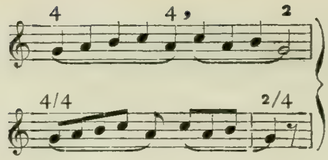
Comme j'ai déjà donné, dans une précédente étude, un fragment de graduel, celui du 3e dimanche de Carême, je crois inutile de le reproduire ici. De plus, je laisse de côté les traits, parce que la version adoptée par les éditions de Solesmes me paraît sujette à revision sur un grand nombre de points.

* * *

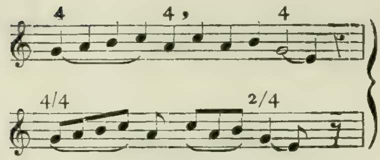
ALLELUIA DU IVe DIMANCHE DE L'AVENT
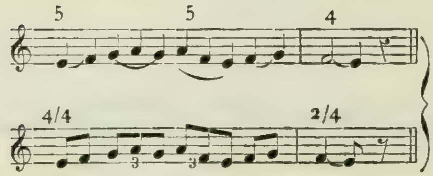


Heptamètre
2 + 3 + 2 = 7

A
B


Tétramètre suivi d'un rejet.

A
B


Hexamètre.
4 + 2
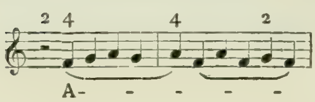
A
B


Hexamètre
(4 + 2)
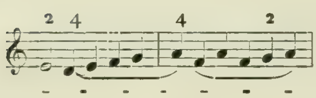
En résumé, ce magnifique Alléluia se compose donc d'un heptamètre [1], d'un tétramètre hypermètre et de deux autres hexamètres.

*
* *

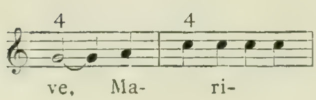
OFFERTOIRE DU IVe DIMANCHE DE L'AVENT
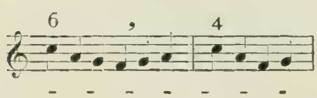


Trois pieds plus trois pieds (Hexamètre acéphale).
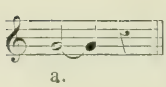


Hexamètre (3 + 3).



Quatre pieds binaires (Tétramètre).



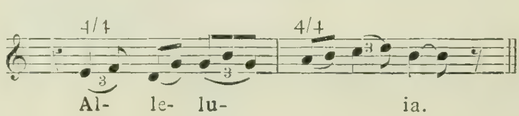
Quatre pieds, dont deux ternaires et deux binaires (Tétramètre).



etc... etc.

Rejet se soudant à ce qui suit.

1. Le premier heptamètre pourrait être considéré comme un double tétramètre acéphale.



*
* *

DÉBUT DE L'INTROÏT : *Puer natus est.*

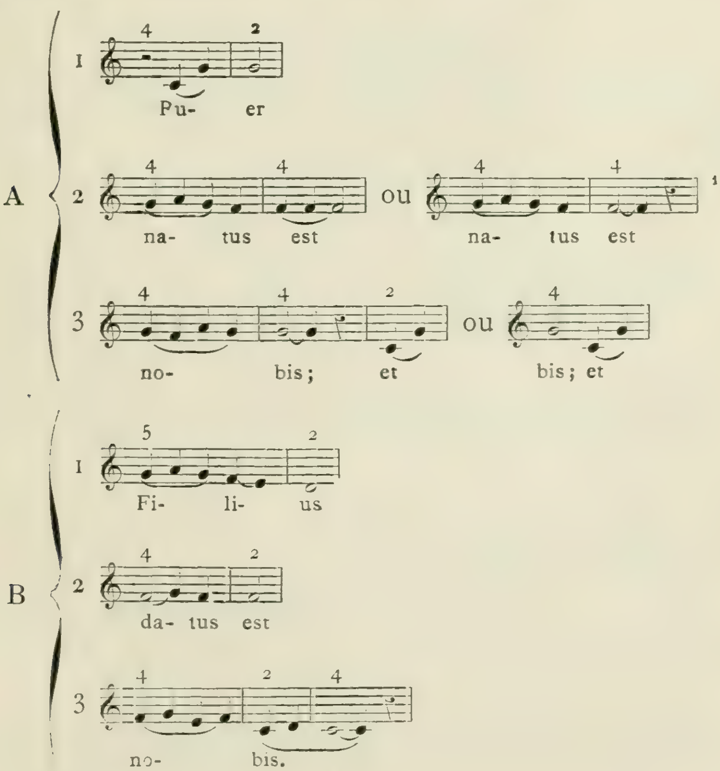
Nous prendrons simplement les deux premiers membres de phrase du texte : *Puer natus est nobis et filius datus est nobis.*

Remarquons d'abord que cet introït doit être d'une majesté exceptionnelle, tant à cause du merveilleux événement qu'il annonce, qu'à cause de la grande solennité qui en célèbre la mémoire. La marche du rythme devra donc avoir une allure plus lente et plus grave que dans les morceaux ordinaires : certains allongements et des pauses plus fréquentes seront ainsi faciles à prévoir de la part du compositeur.

Notre texte se divise en deux parties, dont chacune se subdivise elle-même en trois petits membres.

I. *Puer* | *natus est* | *nobis* (*et*) |
II. *Filius* | *datus est* | *nobis.* |

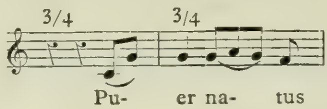
D'après la règle de Gui d'Arezzo, la dernière syllabe musicale de chaque membre sera doublée, *tenor amplior in parte*, et celle qui termine chaque distinction subira l'allongement le plus considérable, *in fine diutissimus.* Métronome ♩ = 120 :



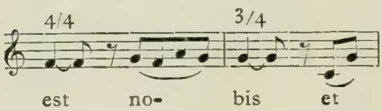
1. Les manuscrits et la transcription de Solesmes mettent un tristropha ''' sur la syllabe *est*. Donc trois temps, plus l'allongement réglementaire, ce qui fait quatre temps.

Tout en préférant la notation ci-dessus, je veux pourtant la traduire en notation moderne pour mieux aider certains lecteurs à saisir la mensuration.

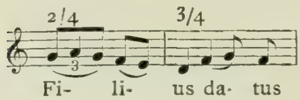
On devra exécuter dans un mouvement grave.
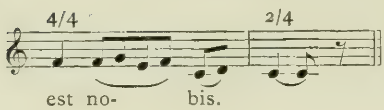


Hexamètre (3 + 3).



Heptamètre (4 + 3).



Pentamètre (2 + 3).



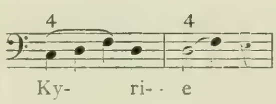
Hexamètre (4 + 2).

* * *

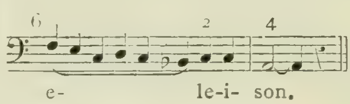
Avant de terminer, nous prendrons encore quelques exemples dans le *Kyriale*.

KYRIE DU TEMPS PASCAL

A

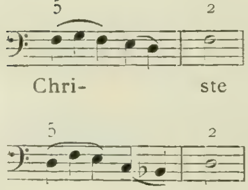


Tétramètre.
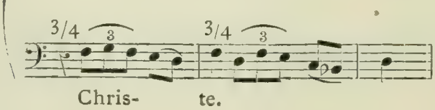


Pentamètre.
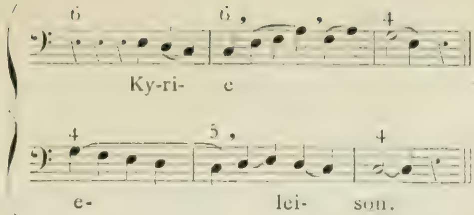
B



Trois pieds.

Ce qui nous donnerait en mesure moderne :
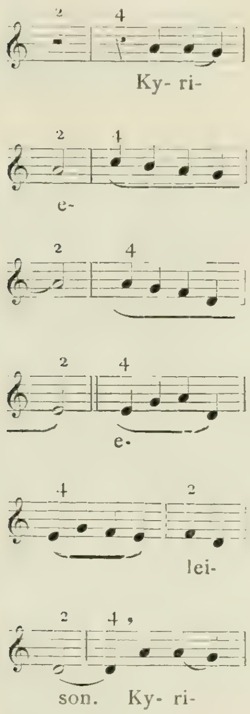


C


Hexamètre.
Un tétramètre acéphale suivi d'un dimètre.

Hexamètre (4 + 2).

* * *

LE KYRIE *Cunctipotens*
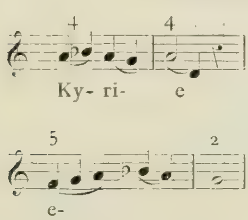


[1]

etc.

Comme tout cela est métrique et symétrique !
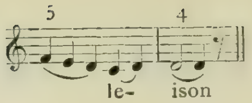
* * *

KYRIE DES DIMANCHES



Tétramètre.

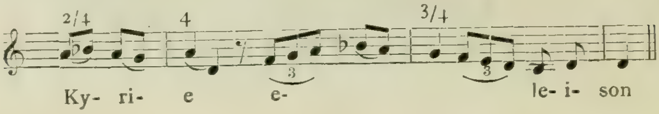
Dimètre suivi d'un rejet.

1. On a l'habitude, qui ne me paraît nullement justifiée, d'allonger ici le *ré*. Cela vient de ce que les anciennes éditions attribuaient ces quatre notes au mot *Kyrie*, tandis qu'elles appartiennent au mot *eleison*.



Tetramètre.

Ceci deviendrait en mesure moderne :
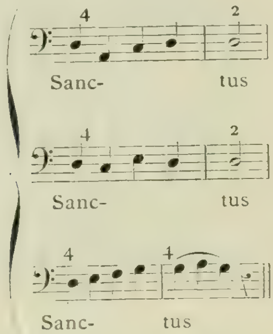


etc.

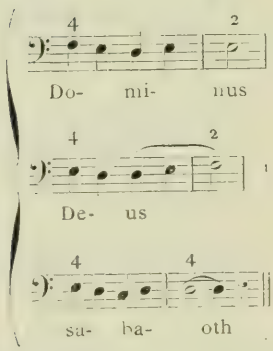
* * *

SANCTUS DE LA MÊME MESSE

A



B



Ici, comme dans l'*Asperges me*, nous avons une véritable strophe et une véritable antistrophe.

A { 4 + 2
4 + 2
4 + 4
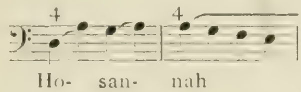
B { 4 + 2
4 + 2
4 + 4

Je ne résiste pas au plaisir de mettre sous les yeux de mes lecteurs une petite strophe de vers français, qui souligneront mieux le rythme métrique de la mélodie.

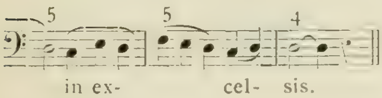
1. Allongement de la note qui termine le membre de phrase.

O mon doux Jésus,
Manne des élus,
Mon cœur vous désire ;
Et brûlant d'amour,
La nuit et le jour,
Après vous soupire.

Je termine par l'*Hosannah* de ce même *Sanctus*



Tétramètre.



Hexamètre.

Je m'arrête ici, croyant avoir établi avec assez d'ampleur et de clarté le caractère nettement métrique tant des pieds guidoniens que des divisions qui composent la distinction grégorienne.

Ma prétention, d'ailleurs très modeste, n'a pas été d'infirmer, mais de compléter l'œuvre si intéressante de l'École bénédictine, et de montrer qu'il y a dans le chant de l'Église plus qu'une mélodie vaguement rythmée à la manière des périodes oratoires. Je crois donc avoir établi qu'il y a dans les mélopées grégoriennes une véritable mensuration, résultant d'abord de l'existence de pieds métriques et ensuite de l'agencement de ces pieds, répartis en des distinctions également métriques.

Dans cette consciencieuse étude, je n'ai fait porter mes observations que sur des textes en prose, c'est-à-dire sur ceux qui par leur nature même et leur tempérament semblaient devoir être les plus réfractaires à la mensuration. Quant « aux chants qui, de par leur texte, appartiennent à la catégorie des compositions mesurées [1] », j'essaierai peut-être d'en étudier ici la métrique, si la *Tribune de Saint-Gervais* me continue sa gracieuse hospitalité, et ses lecteurs leur bienveillante indulgence.

1. Dom L. Janssens, au Congrès de Bruges, *Tribune de Saint-Gervais,* février 1903, p. 66

TABLE

Paris-Poitiers. — Société Française d'Imprimerie et de Librairie.

Librairie Ch. POUSSIELGUE, rue Cassette, 15, Paris

Cantus Mariales quos e fontibus antiquis eruit aut opere novo, veterun instar, concinnavit D. Josephus Pothier, abbas Sancti Wandregisili, O. S. B — Un volume in-16 jésus en notation grégorienne traditionnelle, suivi d'un note sur l'exécution, broché. **3**
Relié toile. **3 7**

Ce recueil contient 56 chants en l'honneur de la Bienheureuse Vierge Marie : antiphonæ, prosæ hymni, sequentiæ, rhythmi et cantici. Un appendice donne les chants du Magnificat, des Litanies ceux pour la récitation du Rosaire. Enfin le volume se termine par une note explicative sur l'exé- cution et sur l'écriture du Chant Grégorien.

Notice explicative sur l'exécution et sur l'écriture du Chant Grégorien, par le Rme Dom J. Pothier, abbé de Saint-Wandrille, O. S. B. — Une piqûre. » **25**

Méthode avec exercices pour l'exécution du Chant Grégorien par le mêm auteur, *en préparation.*

Les principaux Chants liturgiques du chœur et des fidèles avec l'ordre de Funérailles, de la Confirmation et du Chemin de la Croix. *Plain-chant grégorie traditionnel* d'après les manuscrits, notation musicale avec indication du rythm et de la tonalité, par Amédée Gastoué. - Un vol. in-18 raisin, br. **1 5**
Relié toile **2 2**

L'ordinaire de la Messe, un choix de Kyrie, Gloria, etc., pour les divers temps et solennit liturgiques, l'office complet des Funérailles et la Messe des Morts, la réception de l'Évêque, l Confirmation, l'Ordinaire des Vêpres et des Saluts, les principales hymnes et proses de l'anné les prières et chants du Chemin de la Croix, diverses antiennes et litanies approuvées forment l matière de cet ouvrage. On trouve dans la préface les renseignements nécessaires à l'exécutio des récits et chants ornés, des hymnes et proses, et enfin des psaumes, avec des règles pour l transposition et l'accompagnement. Cette préface contient en outre une étude sur l'établissemer et la critique des textes employés, suivie d'une table générale des manuscrits utilisés et d'une tabl analytique des sources.

Le même ouvrage, en notation traditionnelle soigneusement revisée d'aprè les manuscrits par le même auteur, *en préparation.*

Histoire du Chant liturgique à Paris. — Les origines (ve-xe siècles), pa le même auteur, *en préparation.*

Chants des Offices à l'usage des fidèles, des paroisses, communautés, col- lèges, pensionnats, maîtrises, écoles, etc., extraits du Paroissien romain noté d'après l'édition de G. G. Nivers, dite chant de Rennes, transcrits en notation musicale moderne, corrigés et rythmés par le Chanoine Caharel, directeur au Grand Séminaire de Saint-Brieuc. 2e *édition.* — Un volume in-18 raisin de plus de 200 pages en feuilles, **1** fr. **10** ; broché, **1** fr. **20** ; cartonné, en plus net, » **60** ; relié toile, en plus net, » **30**.

Cet ouvrage a été honoré d'une lettre de Son Éminence le Cardinal Rampolla et de nombreuses approbations.
